

Orlando Grossegeesse

JOSÉ SARAMAGO,  
*MEMORIAL DO CONVENTO*

Meinem hochverehrten Lehrer  
José Pinto-Novais gewidmet.

**Eine neue Chronik wunderbarer Wirklichkeit**

Der Präsident eines afrikanischen Staates läßt mitten in der Savanne den Petersdom nachbauen. Im September 1989 soll die Basilika vom Papst eingeweiht werden. Man zögert, diese aktuelle Pressemeldung als Faktum zu akzeptieren; die Fotos vom Petersdom in Afrika erscheinen einerseits unglaublich, andererseits faszinierend.<sup>1</sup> Einerseits widerstrebt es dem Verständnis von Historie als Prozeß, daß sich ein solcher Bau an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit wiederholen sollte. Andererseits wird ein Begriff von Geschichte als zyklischer Bewegung wachgerufen: Die Vorstellung, daß sich Gegenwärtiges als das immer Gleiche auf "mythische" Grundtypen zurückführen ließe, ist angesichts einer gigantischen Basilika in der Savanne verlockend und verleiht dem Ganzen etwas Fabulöses.

José Saramagos *Memorial*, 1982 erschienen<sup>2</sup>, erzählt von einem ähnlichen Kirchenbau in der Geschichte Portugals: Von 1717 an läßt der König D. João V. in dem winzigen Ort Mafra ein Konvent anlegen, daß ebenfalls - in bewußter Konkurrenz mit dem Petersdom<sup>3</sup> - einen Hang ins Märchenhafte und "Mythische" erhält. Diese Tendenz ist für das historische Erzählen im *Memorial* willkommen, denn der Roman

- 
- 1 Vgl. die eindrucksvolle Bildreportage "Der Dom im Busch", in: *Zeit-Magazin*, Nr. 9, 24.2.89: Der 83jährige Präsident der Elfenbeinküste, Houphouët-Boigny, läßt die Prachtkirche an seinem Geburtsort Yamoussoukro, der zukünftigen Retortenhauptstadt des Landes, errichten.
  - 2 Der Roman wird nach der Ausgabe Ed. Caminho, Lisboa 1982, zitiert; die deutsche Übersetzung erschien 1986 bei Rowohlt.
  - 3 Dies ist ein Konstrukt des Romans; kunsthistorisch gesehen, tritt der Klosterbau in Wettstreit mit dem Escorial. Im 1. Kapitel wird leitmotivisch beschrieben, wie der junge Monarch mit einem Modell des Petersdoms spielt (*Memorial*, S. 12 f.). Gegen Ende des Romans (*Memorial*, S. 278 f.) wird dieses Motiv in Geschichte umgesetzt: D. João V. läßt den Klosterbau zu gigantischer Größe erweitern.

erzählt die portugiesische Geschichte der Jahre 1711 bis 1739, in deren Mittelpunkt der Klosterbau steht, gezielt so, daß sich die Grenzen zwischen Faktischem und Fabellosem, aber auch zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem verwischen. *Memorial* pointiert dabei nicht nur - wie der Bericht über den zweiten Petersdom in Afrika - unsere aktuelle (Medien-)Erfahrung, daß die "postmoderne Welt" ein Fleckerteppich der Kulturgeschichte sei, sondern thematisiert das *Wunderbare* und den *Anachronismus* selbst als Konstanten eines sozusagen (post-)historischen Erzählens.<sup>4</sup> Zugleich werden das Wunderbare und der Anachronismus - in einer Mischung aus Ironie und Faszination - als die Komponenten einer unverwechselbar portugiesischen Identität *inszeniert*.

Zwei literarische Strömungen stehen Pate bei dieser Inszenierung: Zum einen nimmt Saramago die Tradition des europäischen (und nordamerikanischen) historischen Romans auf. Hier ist man an dem Punkt angelangt, Geschichte zu manipulieren, um gerade so - über Analogien von Vergangenem zu Gegenwärtigem und verfremdende Anachronismen - zu einem Verständnis von Geschichte in ihrer möglichen Bedeutung für die Gegenwart vorzustoßen.<sup>5</sup> So stellt der Erzähler in *Memorial* paradox fest, man könne durch Fingierung eine höhere geschichtliche Wahrheit erreichen als durch das Erzählen wahrer Fälle).<sup>6</sup> Dies weist zugleich auf das zweite, wichtigere Referenzmuster für Saramagos Roman, nämlich das lateinamerikanische "real maravilloso": *Memorial* läßt sich auf dem Hintergrund der "Chronik wunderbarer Wirklichkeit" lesen, so wie sie Alejo Carpentier im Prolog zu *El reino de este mundo* erstmals definiert hat:<sup>7</sup> Beim Betrachten gigantischer Bauwerke nach europäischen (Bild-)Mustern auf Haiti<sup>8</sup> gelangt Carpentier zu der zentralen Definition, daß das Wunderbare in der geschichtlichen Wirklichkeit Lateinamerikas selbst vorfindbar sei, und baut darauf *El reino de este mundo* als die Chronik dieses Wunderbaren auf. In *Memorial* steht der Klosterbau zu Mafra dafür ein, daß das Wunderbare auch unmittelbar in der portugiesischen Wirklichkeit vorhanden sei. Davon

4 Siehe hierzu D. Borchmeyers Anmerkungen zum "posthistorischen Schweifen zwischen Vergangenheit und Gegenwart" als das "Charakteristikum des sich als postmodern ausgebenden Pastiche". Der Begriff der Postmoderne wird eingedenk der kritischen Anmerkungen D. Borchmeyers (1987), "Postmoderne", in: D. Borchmeyer/V. Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt/Main, 312 f. u.a. verwendet.

5 Bereits 1936/37 definiert G. Lukács in *Der historische Roman* den "modernen historischen Roman" (Beispiele: L. Feuchtwanger, H. Mann) durch "die Tendenz, die Darstellung der Vergangenheit in ein *Gleichnis der Gegenwart* zu verwandeln". Dies ist mit einer bewußten "Verzerrung bestimmter historischer Persönlichkeiten", also mit der "Abweichung von jener großartigen Treue zur historischen Wirklichkeit" verbunden. Diese Aussagen weisen den Weg zu einer umfassenden Problematisierung und Manipulation "offizieller" Geschichte und Geschichtsschreibung im gegenwärtigen historischen Roman (vgl. R. Scholes (1979), *Fabulation and Metafiction*, Urbano/ Chicago/ London, S. 207 f.).

6 *Memorial*, S. 137.

7 *El reino de este mundo* (zitiert nach Ausg. Edhasa, Barcelona, 1978), S. 57: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?"

8 1805 bis 1820 läßt der haitianische Herrscher Henri Christoph den gigantischen Festungsbau Ciudadela La Ferriere (den Carpentier als die Realisierung der *Capricci* von Piranesi sieht) und eine Kopie des Schlosses Sans-Souci errichten.

ausgehend läßt sich der Roman selbst als die Chronik eines *portugiesischen* Wunderbaren begreifen, mit der sich die Identität Portugals bestimmen lasse. Wie bei Carpentier basiert in *Memorial* wunderbare Wirklichkeit auf der Disposition der Bevölkerung zum *Wunderglauben*, wobei Saramago nicht auf die für Carpentier immer wichtigere Grundkomponente der "mestizaje", die Vermischung der verschiedenen Kulturkreise<sup>9</sup>, rekurriert. Wirklichkeit und Historie werden vielmehr ausschließlich durch eine starke religiöse Tradition bestimmt, bei der sichtbare Wunder im Mittelpunkt stehen: Die Geschichte Portugals weist tatsächlich eine Vielzahl von Wundern und Prophezeiungen auf und widerspricht somit einer ausschließlichen Reklamierung des "real maravilloso" für die Identität Lateinamerikas. Das bei allen Unterschieden Entscheidende ist jedoch, daß in *Memorial* - ebenso wie bei Carpentier - das Wunderbare in einer Mischung aus Faszination und Ironie sowohl aufgebaut als auch demontiert wird.<sup>10</sup> Diese Position verbindet sich bei Saramago mit dem erstgenannten historischen Erzählen europäischer Provenienz: *Memorial* verfälscht auf der Suche nach der Bedeutung von Historie für die Gegenwart gezielt portugiesische Geschichte als neue Chronik wunderbarer Wirklichkeit, ironisiert aber gleichzeitig diese Identitätsbestimmung Portugals.

### Die karnevalisierte Prophezeiung des Vergangenen

Zu den soeben formulierten Leitthesen lesen sich die ersten beiden Kapitel von *Memorial* wie eine Argumentation, die die weitere Lektüre lenkt: Ein greiser Franziskanermönch, António de S. José, prophezeit 1711 dem bisher kinderlosen Monarchen D. João V. Nachkommenschaft, wenn er gelobt, in Mafra ein Kloster zu bauen. Der König verspricht es, die Infantin D. Maria Bárbara wird geboren, und das Konvent wird errichtet. In *Memorial* wird allerdings die Prophezeiung des Mönchs in einen Kontext eingebettet, der dies in einem zweifelhaften Licht erscheinen läßt, auch wenn der Erzähler in der Rolle des kommentierenden Chronisten ausdrücklich zu Beginn des zweiten Kapitels vorgibt, für das Wunder zu argumentieren. Doch was folgt, sind aneinandergereihte, mehr oder weniger schwankhafte Episoden um den volkstümlichen St. Anton.<sup>11</sup> Dabei entlarvt die Chronisten-Stimme scheinbar

---

9 Zu Carpentiers Konzept des "real maravilloso" und seine Veränderungen, siehe zusammenfassend W. Matzat (1987), "Geschichte und Identität im Werk Alejo Carpentiers", in: *RJB* 38, S. 341 f. Bei Carpentier prägt der Gedanke der "mestizaje" selbst sein Spanienbild (v.a. in *El Camino de Santiago*); vgl. hierzu ausführlich C.L. Armbruster (1982), *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt/Main, S. 192-205.

10 Siehe hierzu W. Matzat (1987), bes. S. 349-354; W. Matzat (1987a), "Identität und Intertextualität in Alejo Carpentiers *Concierto barroco*", in: *Tagungsakten des Passauer Hispanistentages 1987*.

11 Wie beliebt der Heilige Anton in portugiesischen Volkserzählungen ist, zeigt bereits ein oberflächliches Durchblättern von Antologien, z.B. "Santo António não fez o milagre ..."; "Os sapatinhos de ouro de Santo António", in: M. de Boaventura (1961), *Contos que o povo conta*, u.a.

unbeabsichtigt humorvoll den schildbürgerhaften Umgang mit der Wunderkraft des Heiligen, etwa im dritten Fall eines Kirchenraubs, bei dem der Altar des St. Anton unangetastet geblieben ist: Als die Mönche den Raub entdecken, beschuldigen sie St. Anton, nur auf seinen Zierat achtgegeben zu haben und "berauben" ihn nun selbst zur Strafe, bis das Diebesgut eingetroffen sei. Am nächsten Tag wird es vermittelt eines Studenten wieder zurückerstattet, der - so argwöhnt der Chronist - selbst der Dieb war, um danach in der Rolle eines ehrlichen Finders das ersehnte Habit der Franziskaner zu erhalten. Doch im kasuistischen Sprechen läßt der Chronist alles offen, auch die Möglichkeit eines Wunders durch den seines Zierats entblößten St. Anton, "o mais milagroso dos santos".<sup>12</sup> Dies klingt allerdings am Ende der erzählten Fälle alles andere als überzeugend.

Die Heiligen-Episoden, die schon dem ungeduldigen Leser wie überflüssige Abschweifungen anmuten, werden nun auf die im ersten Kapitel erzählte Prophezeiung der Nachkommenschaft für den König D. João V. bezogen - ein zutiefst subversiver Akt, der die Autorität eines Staats-Wunders, das verbunden mit dem Gelübde des Klosterbaus Geschichte gemacht hat, auf die Ebene des Schwankhaften hinabzieht: Der scheinbar nur penible Chronist vermerkt verschiedene Begebenheiten und stellt Berechnungen an, die durchblicken lassen, daß die Prophezeiung des Mönchs lediglich das geschickteste Mittel war, die bisher enttäuschten Interessen des Franziskanerordens durchzusetzen: Bruder António<sup>13</sup> wußte per Beichtgeheimnis von der Schwangerschaft der Königin Maria Ana, bevor der die Prophezeiung aussprach.

Verallgemeinert ausgedrückt, hat der Mönch etwas in die Zukunft verlegt, was schon vor dem Akt des prophetischen Aussprechens feststand. Im Grunde verfährt der Erzähler im Roman in ähnlicher Weise. Schon der erste Satz von *Memorial* weicht vom erwartbaren Stil eines Chronisten ab, denn er bringt Vergangenes im Futur:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.<sup>14</sup>

Doch im Gegensatz zum Mönch, der Feststehendes prophezeit, um den Wunderglauben für Machtansprüche auszunutzen, stellt die Tatsache, daß der Erzähler über Vergangenes im Futur spricht, die offizielle Geschichte in Frage. Das bedeutet keinen Verzicht auf das Wunderbare, sondern das "Verspielen" seiner Autorität durch respektlos-vertraulichen Umgang mit dem Geheiligten - eine Konstante im ge-

12 *Memorial*, S. 25; Ü: S. 28 f.; zu Heiligenlegende, Kasus und ähnlichen narrativen Kleinformen siehe A. Jolles (1968), *Einfache Formen*, Tübingen<sup>4</sup>.

13 Nicht zufällig beziehen sich alle Episoden oder Fallbeispiele auf die Wunderfähigkeit des Heiligen Anton. Die Hauptkirche von Mafra wird später demselben Heiligen geweiht (*Memorial*, S. 132).

14 Ü: "Dom João, fünfter seines Namens in der königlichen Liste, wird sich diese Nacht in das Zimmer seiner Gemahlin begeben, die vor mehr als zwei Jahren aus Österreich kam, der portugiesischen Krone Infanten zu schenken, jedoch bis heute noch nicht geworfen hatte." (Hervorhebung vom Verf.).

samen Roman.<sup>15</sup> Schon in diesem ersten Satz über die Angelegenheiten des Königshauses rutschen dem Chronisten scheinbar unbeabsichtigt dem hohen Gegenstand unangemessene Worte ("tabela", "emprenhar"<sup>16</sup>) heraus. Im Laufe der Beschreibung des prächtigen königlichen Bettes wird über das Auftreten von Wanzen gesprochen, die nicht zwischen gewöhnlichem und blauem Blut unterscheiden und gegen die, nebenbei vermerkt, eine Spende für den Heiligen Alexius hilft.<sup>17</sup> Diese Erzählweise bringt das Erhabene und Geheiligte mit den Niederen, Volkstümlichen und Körperhaften in einen unmittelbaren Kontakt; im dritten Kapitel wird dies in der Beschreibung einer Büsserprozession mustergültig vorgeführt, die sich unter Kasteiungen und Bußgewändern insgeheim in die Fortsetzung des sinnenfrohen Karnevals verwandelt, dem sie abzuschwören vorgibt.

Dieses dezidiert *Karnevalistische* in der Erzählweise ("discours") und in dem, was erzählt wird ("histoire")<sup>18</sup>, verweist auf Michail Bachtins Konzeption "karnevalisierter Literatur":<sup>19</sup> Die hohe Wahrheit der Historie wird demnach durch abweichendes prophetisches Sprechen über Vergangenes und durch Karnevalisierung provoziert, d.h. *Memorial* läßt sich insgesamt als eine *karnevalisierte Prophezeiung des Vergangenen* sehen. So wird das in Geschichtsbüchern Festgeschriebene mit subversiven "Möglichkeiten der Geschichte" konfrontiert.<sup>20</sup>

### Die mögliche Geschichte "von unten" und "von oben"

Statt das Wunder der Nachkommenschaft und den versprochenen Klosterbau als Ereignisse der glorreichen Geschichte Portugals zu überhöhen, läßt der Chronist in *Memorial* diejenigen zu Wort kommen und ihr Leben erzählen, die ansonsten nur als namenlose Masse von 40.000 freiwilligen und zwangsweise verpflichteten Arbeitern und enteigneten Bauern zu Buche schlagen. Es ist die Geschichte der zahllosen Geschundenen und Verkrüppelten, die der Erzähler ausdrücklich den - fälschlicher-

---

15 Z.B. *Memorial*, S. 181: eine weitere Wunder-Episode mit Rückverweis auf die St. Anton-Fälle; *Memorial*, S. 274 f.: Katalog von Schutzheiligen für die verschiedenen Krankheiten; u.a.

16 Die in der Anmerkung 14 hervorgehobenen Ausdrücke sind meine, von der dt. Ausgabe (Übers. von Andras Klotsch) abweichenden Übersetzungen von "tabela" und "emprenhou", die die im Original angelegte Stilmischung nachempfinden.

17 *Memorial*, S. 16; Ü: S. 16 f.

18 Strukturalistische Kategorien nach Tz. Todorov (1966), "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8, S. 125-151.

19 Entwickelt in *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, (zitiert nach dt. Ausg. Ullstein, 1985, S. 120 f.), u.a.. Gerade die Heiligen- und Märtyrerviten - eine wichtige Erzählgattung altchristlicher Literatur - sind ein Feld der Karnevalisierung (M. Bachtin (1985), S. 151 f.); *Memorial* zitiert diese Gattung. Zur Karnevalisierung weiter unten ausführlich.

20 Vgl. den Titel des Aufsatzes von L. de Sousa Rebelo (1986), "A Jangada de Pedra ou os possíveis da história".

weise - überhöhten, geschönten Gestalten des Hofes entgegenstellt.<sup>21</sup> Dabei geht der Perspektivenwechsel zu einer "Geschichte von unten"<sup>22</sup> soweit, daß Arbeitern ketzerisches Sprechen und Erzählen über Kirche und Hof in den Mund gelegt wird, ohne gemäß der Tradition "karnevalisierter Literatur" zu vergessen, auf den apokryphen Charakter derartiger Äußerungen zu verweisen: Die Figuren sprechen klüger, als es ihrer Bäuerlichkeit zukommt.<sup>23</sup>

"Geschichte von unten" und spielerische Umkehrung der Hierarchien verbinden sich, denn der respektlose Chronist erzählt ja auch die hohe Geschichte gewissermaßen "von unten": Mit einer scheinbar naiven Beiläufigkeit, die zum Lachen reizt, legt er offen, daß auch D. João und D. Maria Ana ganz gewöhnliche Leiber haben, körperlichen Bedürfnissen und Krankheiten unterworfen sind und Gelüste haben, auch wenn sie dies im Prunk bemänteln, im Verborgenen ausleben oder verdrängen.<sup>24</sup> Damit wird im Sinne M. Bachtins karnevalisierter Literatur nicht nur "groteske Körperlichkeit" zur "fröhlichen Relativierung" der vorgegebenen Ordnung eingesetzt<sup>25</sup>, sondern geradezu idealtypisch mit den Mitteln exzentrischer Perspektivierung und des "Schwellendialogs" die offizielle Wahrheit provoziert: So sprechen die Figuren, die das Kloster mit ihrem Schweiß und Blut bauen, nicht nur mit ungewöhnlicher Freiheit über diejenigen, die ihnen diese Mühsal auferlegen, sondern "Menschen und Ideen ..., die in der historischen Wirklichkeit nie in realen, dialogischen Kontakt hätten eintreten können", führen hier einen hypothetischen Dialog.<sup>26</sup> Am deutlichsten zeigt sich dies in einem Antwortbrief eines Kriegsinvaliden, dem einhändigen Baltasar, auf die Anordnung des Monarchen D. João, das Konvent auf die Größe des Petersdoms zu erweitern. Dabei sprechen beide Seiten trotz der großen sozialen Distanz in einem familiär-vertraulichen Ton, der im Antwortbrief sogar in naiv vorgebrachten, grotesk übertriebenen skatologischen Details gipfelt, als die Lebensbedingungen beim Klosterbau im wahrsten Sinne des Wortes "von unten" beschrieben werden:

... no outro dia houve aí uma caganeira tão geral que Mafra fedia três léguas em redor, alguma coisa que comemos e nos assentou mal, eram os gorgulhos mais que a farinha, ou as varejeiras mais que a carne, mas teve graça, ver um ror de

21 *Memorial*, S. 242 f.

22 J. Saramago hat sich in einem Interview mit H. Thorau ausdrücklich dazu bekannt (in: *Die Zeit*, Nr. 5, 23.1.87, S. 49).

23 "Donde vêm tais coisas à cabeça destes rústicos, analfabetos todos ..., é que nós não sabemos" (*Memorial*, S. 238). Dieses Vorgehen erinnert stark an die Kommentierung von Sancho Panzas überraschend klugen Reden durch den vorgeschobenen Chronisten Cide Hamete Benengeli in Cervantes, *Don Quijote*.

24 So die historisch verbürgten Nonnen-Liebschaften des Monarchen D. João V., insbesondere zur Nonne Paula im Kloster von Odivelas (*Memorial*, S. 156; u.a.). Bei der Königin Maria Ana sind es sexuelle Träume, die sich auf ihren Schwager, den Infanten D. Francisco beziehen (z.B. *Memorial*, S. 17 f.; S. 32).

25 Vgl. M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main 1987, S. 357 f.

26 M. Bachtin (1985), S. 125.

gente de rabo à vela, com a frescura que vinha do mar, muito aliviadora, e quando uns acabavam havia logo outros tantos ...<sup>27</sup>.

Die Perspektive "von unten" wird außerdem durch eine Perspektive "von oben" ergänzt, indem *Memorial* dem Klosterbau eine zweite "histoire" des portugiesischen Wunderbaren entgegenstellt: Drei Akteure, der genannte ehemalige Soldat Baltasar, die Seherin Blimunda und der Pater Bartolomeu, konstruieren einen Flugapparat, die sogenannte *passarola* - eine Tat, die für das barocke Portugal erstaunlich anmutet. Doch bereits eine kurze Recherche fördert zutage, daß es tatsächlich einen Pater namens Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724) gab, der Versuche mit einem Ballon und später mit vogelähnlichen Apparaturen unternommen hatte<sup>28</sup>, bevor ihn die Inquisition der Ketzerei verdächtigte und verfolgte. Für die "histoire" in *Memorial* bietet diese Verbindung von häretischem Denken und dem konkreten Vorhaben, sich frei in den Himmel zu erheben, den willkommenen historischen Fund wunderbarer Wirklichkeit, der zu einer anderen, heterodoxen portugiesischen Geschichte gehören könnte. Dies wird gezielt angelegt durch die unhistorischen Figuren Baltasar und Blimunda - ein Liebespaar, das zusammen mit dem Pater Bartolomeu eine subversive Verbindung von freier Liebe, naiver Schläue und gelehrter Skepsis bildet: In der offiziellen Chronik Portugals ist weder die Liebe eines einhändigen Veteranen Baltasar zur scherischen Tochter einer "Hexe", Blimunda, vorgesehen, noch daß der begabte junge Jesuitenpater Bartolomeu dies auf eine Weise legitimiert, die deutlich von der herrschenden Kirchenlehre (Tridentinum) abweicht.<sup>29</sup> Alle drei bilden über die Schranken von Herkunft, Stand und Bildung hinweg im Bau der *passarola* eine "irdische Dreifaltigkeit".<sup>30</sup> Zugleich findet hier der respektlos-vertrauliche Umgang des Volkes mit dem Geheiligten und heterodoxes Denken einen Sammelpunkt, der Geschichte gemacht haben könnte.

Die Chance der Befreiung von der drückenden Last des Hofes und der Kirche, die sich im Klosterbau verkörpert, gipfelt im *Memorial*, im Wirklichkeit gewordenen Traum des Fliegens: Blimunda, Baltasar und Bartolomeu fliegen - auf der Flucht vor der Inquisition - in ihrer *passarola* über Mafra hinweg. Allerdings kann diese Tat niemand bezeugen, vielmehr wird die wundersame Erscheinung am Himmel von der Kirche dem Heiligen Geist zugeschrieben und so der emanzipatorische Akt in den Abglanz des Göttlichen umgedeutet, der die weltlichen Mächte bestä-

27 *Memorial*, S. 287; Ü: S. 371 f.: "... unlängst hatten wir hier eine so gewaltige Scheißerei, daß es drei Wegstunden im Umkreis von Mafra stank, von irgendeiner Speise, die uns auf die Därme schlug, es waren an Kornwürmern mehr als an Mehl oder an Schmeißfliegen mehr als an Fleisch, aber lustig ging's zu, wie da die Menge Leute den Steiß in den Wind hielten, bei der frischen Brise von der See sehr erleichternd ...". Man fühlt sich hier deutlich an das von M. Bachtin als Musterbeispiel "karnevalisierter Literatur" analysierte *Gargantua et Pantagruel* von Rabelais erinnert.

28 Siehe hierzu den bekannten zeitgenössischen Stich der *passarola* (Abbildung).

29 Man beachte, wie Bartolomeu die beiden Liebenden ohne Sakrament und Kirchenakt formlos "verheiratet", der Liebesakt mit einer Messe, die Defloration mit der Kommunion verglichen wird, wie Bartolomeu Blimunda in "Sete-Luas" umtauft und später einen Vikar damit belügt, daß er Blimunda und Baltasar ordnungsgemäß verheiratet habe (*Memorial*, S. 56, 75, 90, 119, 138).

30 "É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo" (Rede von Bartolomeu; *Memorial*, S. 169; vgl. S. 197).

tigt.<sup>31</sup> Pater Bartolomeu gibt sich nur für einen Augenblick der Illusion hin, mit der *passarola* in die Geschichte einzugehen<sup>32</sup>, bevor seine Flucht vor der Inquisition in Wahn, Verzweiflung und Tod endet. Doch die Luftreise bleibt als Wunderbares in den Gesprächen des Volkes präsent und bietet dort - nach dem schweren Arbeitstag an der Baustelle des Klosters - den Ausgangspunkt eines von Dogmen befreiten und befreienden Sprechens über Märchen, Wünsche und Träume. In dieser dialogisierten Form erscheint die Geschichte der *passarola* als eine besondere Version von Lukians Dialog *Ikaromenippos*, wo Menipp von seiner Luftreise erzählt: So werden die "ungewohnte Perspektive" und die "experimentelle Phantastik der Menippe" <sup>33</sup> zum zentralen Bestandteil des Wunderbaren als einer befreienden "Geschichte von unten".

Dieser naheliegende Bezug zur Menippeischen Satire, der sich durch einen anachronistischen intertextuellen Verweis auf eine Erzählung E. A. Poes verstärkt<sup>34</sup>, bestätigt *Memorial* als "karnevalisierte Literatur". Dem Chronisten geht es nicht darum, den technischen Fortschritt einer aufgeklärten, rational denkenden Welt ins Portugal des 18. Jahrhunderts vorzuverlegen; es geht nicht um diese Zukunft der Historie als Prozeß, sondern um die Mythisierung einer im Portugal des 18. Jahrhunderts denkbaren Utopie, nämlich der Luftreise als dem befreienden Wunderbaren. In ihr verbindet sich empirische Erkenntnis und eine gegen den Strich interpretierte barocke Ordnung, die sich auf Wunder gründet.<sup>35</sup> Nach der Theorie des Paters Bartolomeu erhebt sich das Luftschiff oder Flugzeug *avant la lettre* aufgrund der gegenseitigen Anziehung verschiedener Stoffe in die Lüfte, in deren Mittelpunkt - in Bernsteinkugeln eingeschlossen - die Willenskräfte der Menschen liegen, die zum Himmel streben. Das theozentrische "universale Bezugsdenken"<sup>36</sup> des Barock wird so beispielhaft zum anthropozentrischen Befreiungsakt "mißbraucht". Dabei wird die Luftreise in *Memorial* ausdrücklich auf die exzentrische Perspektive und das Dialogische als konstitutive Verfahren des Romans rückbezogen. So blickt schließlich auch der Chronist von der *passarola* aus auf Mafra herab und läßt aus dieser Optik das irdische Machtstreben des Königs D. João V. lächerlich erscheinen.<sup>37</sup>

31 *Memorial*, S. 207.

32 "para todos haverá glória e proveito, a fama levará a todas as partes do mundo notícia do feito português ..." (*Memorial*, S. 191).

33 Vgl. zu *Ikaromenippos* die Ausführungen M. Bachtins (1985), S. 130.

34 So bezieht der Erzähler den Flug der *passarola* auf das Abenteuer eines gewissen Hans Pfaall aus Rotterdam, der sich durch eine Mondreise seinen Gläubigern entzieht, wobei er verschweigt, daß es sich um eine phantastische Erzählung E. A. Poes (*The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaall*) handelt. Stattdessen stellt er Hans Pfaall als "wahre" geschichtliche Figur mit zukünftigen Astronauten auf eine Stufe. Der Erzähler bedauert, daß sie sich nicht auf dem Mond getroffen haben - eine weitere Möglichkeit eines exzentrischen "Schwellendialogs" (*Memorial*, S. 216).

35 Vgl. zum barocken Weltbild die prägnanten Ausführungen bei H. Friedrich (1966), *Der fremde Calderón*, Freiburg/Br.<sup>2</sup>

36 H. Friedrich (1966), S. 12.

37 *Memorial*, S. 239 f.



## Barock, Karnevalisierung und Anachronismus

Ähnlich wie Alejo Carpentiers *Concierto barroco* unternimmt *Memorial* eine Neu-Mythisierung der Geschichte zu einer gezielt anachronistischen Utopie des Wunderbaren:<sup>38</sup> Nicht zufällig steht Saramagos späterem Roman *A Jangada de Pedra* der Kernsatz "Todo futuro es fabuloso" aus *Concierto barroco*<sup>39</sup> als Motto voran. Und nicht zufällig verhilft Domenico Scarlatti - der am *Concierto barroco* teilnimmt - mit seiner ätherischen Cembalo-Musik auch der *passarola* zu ihrem Flug und überhöht damit diese "histoire" zum Sinnbild eines Spiels von Mythos und Poesie, das bei Saramago ebenso wie bei Carpentier im Zentrum der Romanpoetik steht.<sup>40</sup>

Die zweigespaltene "histoire" in *Memorial* läßt sich demgemäß geradezu als Illustration ihres "discours" begreifen:<sup>41</sup> Die *passarola*, die für eine spielerisch leichte und utopische Mythisierung steht, erhebt sich für einen flüchtigen Moment, der von niemandem bezeugt wird, über das Kloster von Mafra, in dem die Autorität von Hof und Kirche ihren "versteinerten" Ausdruck erfährt. Diese Kernszene läßt sich als zentrale Allegorie auf *Memorial* als karnevalisierten Roman lesen: Die ketzerische Prophezeiung möglicher Geschichte unterwandert die barocke Ordnung, ohne sie zu negieren; vielmehr entsteht die *Ambivalenz* immer wieder neu durch vergegenwärtigte, dialogische Akte eines respektlos-spielerischen Mißbrauchs<sup>42</sup> in der Atmosphäre des Marktplatzes, die *Memorial* bevorzugt durch Prozessionen und Straßenumzüge herstellt. So werden auch dem öffentlich zelebrierten Einweihungsgottesdienst für das Kloster am 22. Oktober 1730 Formeln der Hexenbeschwörung, Verdacht auf Freimauerei und Fetische des Aberglaubens untergeschoben, oder einfach die Reliquien der zwölf Aposteln wie auf einem Straßenplakat angepriesen: "relíquias dos doze apóstolos, doze".<sup>43</sup> Ebenso werden Bibel-Zitate gegen Sprichwörter ausgespielt oder Predigt-Worte durch Umstellungen und Überkreuzungen in ihr Gegenteil verkehrt. Zugleich warnt der Chronist (sich selbst) scheinheilig vor der "ketzerischen Versuchung", der man "ungewollt Stimme verleiht".<sup>44</sup>

---

38 Vgl. zu *Concierto barroco* W. Matzat (1987a).

39 *Concierto barroco* (zitiert nach Siglo XXI ed., 1974), S. 77.

40 Zu Carpentiers Mythisierungen ausführlich V. Roloff (1985), "Alejo Carpentier und die Mythisierung des Mittelalters", in: *Iberoromania*, 21, insbes. S. 81 f. unter Rückverweis auf die romantische Mythentheorie und Poetik (Fr. Schlegel).

41 Ein "metadiskursives" Vorgehen, das insbes. im *nouveau roman* gepflegt und theoretisch begründet wurde; siehe K.W. Hempfer (1976), *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München.

42 Hier läßt sich eine Verbindung ziehen zur Diskurstheorie M. Foucaults (Dialektik von diskursivem Ereignis und diskursiver Ordnung; *L'Ordre du discours*, Paris 1973) oder J. Kristevas Definition der *Ambivalenz* zwischen Dialogismus und Monologismus (J. Kristeva (1966), "Le mot, le dialogue et le roman", in: dies., *Semiotiké*, Paris 1969).

43 *Memorial*, S. 351; Vgl. am Beispiel von Rabelais M. Bachtin (1987), S. 207 f.; u.a.

44 Ü: 212; *Memorial*, S. 165 f.: "Cuidado, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz à tentação herética que dorme dentro de ti ...".

Barock, Karnevalisierung und Anachronismus, diese drei Aspekte wurden auch von der Poetik des "real maravilloso" reklamiert.<sup>45</sup> In frappanter Weise bestimmen sie *Memorial* als Chronik des portugiesischen Wunderbaren und bestätigen somit den intertextuellen Dialog von Saramagos Roman mit dem "real maravilloso". Andererseits bezieht sich *Memorial* auch direkt auf die Tradition der Menippeischen Satire. Dies soll bei den nun folgenden Ausführungen mitbedacht werden, die das Zusammenwirken von Barock, Karnevalisierung und Anachronismus anhand der Beschreibung einer Fronleichnamsprozession zeigen.<sup>46</sup>

Die Anbetung des Leibes Christi, zu der das Fronleichnamsfest eingerichtet wurde, ist bekanntlich insbesondere in Spanien und Portugal im Zuge der Gegenreformation zum bevorzugten Ort lehrhafter Kirchenspiele (*autos sacramentales*) geworden. In ihnen findet die barocke Weltordnung ihre umfassendste szenische Darstellung, wonach alle weltlichen Ereignisse oder Figuren im Koordinatennetz von Allegorie und Typologie Wiederholungen (*Postfigurationen*) der Heilsgeschichte bilden (wobei alttestamentarische Stoffe und griechisch/römische Mythologie als Präfigurationen aufgefaßt werden). Diese somit umrissene "analogische" Diskursordnung<sup>47</sup>, die in der christlichen Spätantike und im Mittelalter angelegt wurde, erfuhr im Barock eine dogmatische Restauration. Auch *Memorial* zitiert diese Diskursordnung, aber verfälscht sie, wie dies exemplarisch die Beschreibung der Fronleichnamsprozession zeigt: Statt den Leib Christi verherrlicht der Chronist in dem Straßenumzug menschliche Körperlichkeit und das Verhaftetsein im Diesseits<sup>48</sup>, was schließlich in der Umkehrung des Glaubensbekenntnisses, "Pater noster qui non es in coelis", gipfelt. Die historisch verbürgte Prozession durch die Straßen von Lissabon vom 8. Juni 1719 läuft auf einen "umgedrehten" *auto sacramental* hinaus: Der Patriarch und der König D. João V. kommen selbst - wie typische Herrscherfiguren lehrhaften Spiels - zu Wort, wobei das Johannes-Evangelium den heilsgeschichtlichen Bezugspunkt bildet, insbesondere der Dialog zwischen Pilatus und Jesus ("Mein Reich ist nicht von dieser Welt"). Doch werden beiden Figuren verdrehte Bibel-Zitate und ketzerische Ausdeutungen in den Mund gelegt, bis sie dem in Macht, Geld und körperlichen Begierden verhafteten Bündnis von Kirche und Hof "ungewollt Stimme verleihen". So setzt sich beispielsweise D. João mit Christus gleich und leitet mit "karnevalisierter" Mystik die Gottgefälligkeit seiner Nonnenliebschaft im Kloster von Odivelas ab. Durch falsche Auslegungen verkehrt er die theozentrische Ordnung, stellt sich den gekreuzigten Christus als neidvollen Voyeur

45 Vgl. Cl. Armbruster (1982), insbes. S. 136-141.

46 *Memorial*, S. 149-157; Ü: 190-212.

47 Siehe hierzu J. Küpper (1987), *Diskursrestauration bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*, ungedr. Habilitationsschrift, München.

48 Umgedeutete Fronleichnamsprozessionen bestimmen die Chronik einer "Geschichte von unten" über weite Strecken, so daß *Memorial* überspitzt ausgedrückt als eine Kette von Prozessionsbeschreibungen erscheint: z.B. "infundável procissão do Corpus Homini" statt "Corpus Christi" (*Memorial*, S. 217) oder: "é uma tropa-fandanga que não irá aos triunfos cortejos nem seria admitida na procissão do Corpus Christi." (*Memorial*, S. 250). Außerdem wird auf Figuren (erzwungener) Wanderschaft bezuggenommen, wie die Vertreibung aus dem Paradies oder die Rückkehr der Bundeslade nach Bethsemané (*Memorial*, S. 231 f.).

seiner nackten Nonne vor und setzt schließlich den "Betthimmel" über den "Gottes-himmel" - im portugiesischen Text bildet dies zugleich eine begriffsrealistische Etymologie<sup>49</sup>, die allerdings die göttliche Schöpfung auf den Kopf stellt, statt sie zu stützen: "sobrecéu que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor".<sup>50</sup> Ebenso werden von der anderen Seiten des unwissenden Volkes Bezeichnungen für die Insignien kirchlicher und höfischer Macht, "mitra" und "basílica", über einen "zweiten Schriftsinn" zu Hühnerschwanz und Regenschirm degradiert. Auch hier wird der "ketzerischen Versuchung ungewollt Stimme verliehen".

Dies weist direkt auf die Funktion des Chronisten als "Stimmenimitator", der die "Sünde" begeht, ständig seine Identität, Standpunkt und Redeweise zu ändern;<sup>51</sup> er montiert die verschiedenen Stimmen dialogisch so, daß eine monologische Wahrheit in eine unauflösbare Ambivalenz überführt wird - eine geradezu musterergültige Umsetzung von M. Bachtins "Polyphonie".<sup>52</sup> In *Memorial* werden gleichermaßen der Kirchenbau und die *passarola* als "Versuchung" auf die Heilsgeschichte bezogen<sup>53</sup>, wobei allerdings der Dialog zwischen Jesus und dem Teufel (Mt. 4,1-11) oder zwischen Jesus und Pilatus (Joh. 18.28-40) - beides beliebte Ansatzpunkte der altchristlichen karnevalisierten Literatur - nicht zu einer orthodoxen Wahrheit führt, sondern zu deren Relativierung.<sup>54</sup>

Der Chronist zitiert aber nicht nur Stimmen, die beispielsweise die beschriebene Fronleichnamsprozession von 8. Juni 1719 zu einem falschen Lehrspiel machen. In seiner prophetischen Fähigkeit zieht er auch anachronistische, postfigurative Bezüge zur jüngsten portugiesischen Vergangenheit: Mütter, die bei der Statue des Hl. Georg an ihre Söhne, die im Krieg sind, denken, oder auf Gewehrläufe aufge-

---

49 Vgl. hierzu H. Friedrich (1966), S. 12: "Name und Sache sind identisch"; dahinter steht der Glaube, daß die göttliche Schöpfungsordnung auch aus den Geheimnissen der Sprache ablesbar ist und überall Zeichen hinterlassen hat, die, recht gedeutet, sich zum immer gleichen Ganzen der Wahrheit zusammenfügen."

50 Wörtlich ist "sobrecéu" Über-Himmel. Damit wird zugleich die Situation der Fronleichnamsprozession umgedeutet, wo der Leib Christi in der Monstranz ja unter dem Baldachin - einem anderen Stoffhimmel - getragen wird.

51 Als "Sünde" thematisiert in *Memorial*, S. 159: "o pior de tudo não será mudar de nome, mas de cara ou de palavra." Eine weitergehende Analyse würde zeigen, daß die Thematisierung von Namen, Körper und Stimme den Roman beherrscht und den "Diskurs" spiegelt. Dabei bewegt sich *Memorial* auch innerhalb der Allegorisierungen von Barock-Poetiken.

52 Siehe M. Bachtin (1979), "Die Redevielfalt im Roman", in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main (Hg. R. Grübel). In *Memorial* tritt häufig ein übergangsloser Wechsel von scheinbar einheitlicher, auktorialer Chronisten-Stimme zur Ich-Sprechsituation auf, meist im dialogischen Gegenüber, wobei qua Metalepse (G. Genette) auch der Chronist und der angesprochene fiktive Leser miteinbezogen werden.

53 Bzw. auf Präfigurationen: Turmbau zu Babel, Ikarus.

54 Vgl. ein Gespräch (!) zwischen Bartolomeu und Scarlatti: "Lembra-vos de que quando Pilatus perguntou a Jesus o que era a verdade, nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador lhe deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta." (*Memorial*, S. 162; Ü: 207).

steckte Nelken.<sup>55</sup> Derartige Einschübe legen eine gegenwartsbezogene Leseweise an; sie evozieren die Schlußphase der Salazar-Ära unter dem Nachfolgepremier Marcelo Caetano<sup>56</sup>, die Kolonialkriege und die sogenannte "Nelkenrevolution" vom 25. April 1974. Mit diesem Wissen erscheint die lyrische Schlußpassage der Prozessionsbeschreibung als eine verdeckte heterodoxe Deutung der vom (Kolonial-)Heer ausgehenden "Revolution" und der anschließenden politischen Entwicklung im Bild der *Selbstzerfleischung*.<sup>57</sup>

Das Kapitel schließt mit den Worten: "heute ist der Tag der Blindheit", die sich zwar innerhalb der Geschichte konkret auf Blimunda beziehen, die bei Vollmond ihre Fähigkeit verliert, durch (Menschen-)Körper zu sehen;<sup>58</sup> gleichzeitig verweisen diese Worte darauf, daß sich *Memorial* durch die aktive Teilnahme eines "sehenden" Lesers in die ketzerische Prophezeiung der jüngsten Vergangenheit verwandeln könnte: So werden Spuren gelegt, die das Kloster Mafra mit seiner "Postfiguration" als eine der größten Kasernen Portugals verbinden, die Inquisition mit der Geheimpolizei PIDE. Doch eigentlich sind diese möglichen Bezüge nur ein schmaler Ausschnitt eines umfassenderen "Fleckerlteppichs" von portugiesischer Geschichte und Literatur.

### Intertextuelles Spiel und "neues Epos"

*Memorial* erweist sich gerade in der palimpsest-artigen Überlagerung von Zeiten, in der Dialogisierung der Geschichte durch sonst tabuisierte Querbezüge als ein "postmoderner" historischer Roman: Dabei bietet sich die gegen den Strich gedeutete barocke Diskursordnung mit ihrer Ästhetik der Allegorie und dem Zitatenspiel als idealer Vorläufer der "Postmoderne" dar.<sup>59</sup> In dieser Ausdeutung des Barock in-

55 *Memorial*, S. 151; 154. Der "Nelken"-Bezug fehlt in der deutschen Übersetzung, da "cravo" mit Nagel übersetzt wurde (Ü: 198), was auch nicht falsch ist: Diese Stelle ist ein weiteres Beispiel für das barocke Spiel mit dem mehrfachen Schriftsinn in *Memorial*: "cravo" ist Nagel, Nelke und Cembalo (Domenicus Scarlatti!).

56 Bei einer anderen Prozession, ein Zug von in Kisten verpackten Heiligenstatuen zur Einweihung des Klosters Mafra, heißt bezeichnenderweise der letzte Heilige Caetano (*Memorial*, S. 322).

57 *Memorial*, S. 156 f. Dieses Bild läßt sich nicht nur auf das Spiel vom Umsturz bei Carpentier, sondern auch auf Juan Goytisolo beziehen, der spanische Geschichte in der Überlagerung von Auto-da-fé, Orgie und Stierkampf "karnevalesk" faßt. Vgl. auch Ansätze zu einer solchen Vermischung in *Memorial*, S. 50; 96 f.

58 Hier bleibt kein Raum, um auf die Figur Blimunda als eine Art geheimes Zentrum von *Memorial* einzugehen. In der analogen Diskursordnung begriffen, entspricht Blimunda einer umgekehrten *Tobiasgeschichte* des Alten Testaments (in *Memorial* zitiert, z.B. S. 65): Gott macht Tobias blind, um sein Gottvertrauen zu prüfen; Blimunda dagegen läßt ihre Sehergabe durch Körper (!) an Gott zweifeln. Blimunda fungiert so als Allegorie auf den "Diskurs" karnevalesker Prophetie.

59 Vgl. die kritischen Anmerkungen zum "Alter" der Postmoderne bei D. Bochmeyer (1987), S. 310-313.

szeniert *Memorial* nicht nur die Chronik des portugiesischen Wunderbaren als Spiel mit der Neu-Mythisierung von Geschichte; ebenso restauriert der Roman auch die "prophetische Schreibweise", die in Portugal eine über Jahrhunderte hinweg ungebrochene Texttradition besitzt. Sie tritt in so unterschiedlichen Werken wie Luís de Camões, *Os Lusíadas*, P. António Vieira, *História do Futuro*, Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, und Fernando Pessoa, *Mensagem*, in Erscheinung. Alle diese Texte, die entweder rückwärtsgewandte Utopien (v. a. im Rahmen des "Sebastianismo"<sup>60</sup>), nationale Apokalypsen oder beides zugleich entwerfen, werden in *Memorial* mehr oder weniger beiläufig wachgerufen - und zusammen mit dem jeweiligen Text ihr geschichtlicher Moment.

So erklärt beispielsweise ein unbekannter "fidalgo" dem Veteranen João Elvas den Prachtzug von D. João V. am 8. Januar 1729 zur spanischen Grenze: "é o teu rei quem passa, papagaio real que vai à caça".<sup>61</sup> Dieser Satz bezieht sich nicht nur auf die vorbeifahrende Königskutsche (Geschichte von unten!), sondern verdreht auch den dialogischen Refrain aus "O Caçador Simão", dem populärsten Gedicht aus Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*: "Papagaio real, diz-me quem passa? - É el-rei D. Simão que vai à caça". Junqueiros Nekrolog auf die Heimat entstand anlässlich von Englands *Ultimatum* 1890 an Portugal, das einen nationalen Bewußtseinsschock auslöste, und "O Caçador Simão" wurde prophetisch als Aufforderung zum Königsmord gelesen, denn der Schlußrefrain kehrt die Perspektive um: "É alguém, é alguém que foi à caça do caçador Simão!".<sup>62</sup> Am 1. Feb. 1908 wurde D. Carlos I. in seiner Kutsche erschossen. Derartige versteckte Bezüge auf prophetisches Sprechen (und prophetische Textauslegung) lassen *Memorial* - unter Mitwirkung des aktiven Lesers - zu einer *karnevalisierten Prophezeiung des Vergangenen* werden. Die Selbstbespiegelung des Romans durch das intertextuelle Spiel macht den portugiesischen Identitätsdiskurs bewußt und mythisiert ihn ironisch in einem "neuen Epos". Dabei nimmt *Memorial* auf das Nationalepos Portugals, die *Lusíadas* von Luís de Camões, Bezug. Vor allem die emanzipatorischen Aspekte stehen im Mittelpunkt: Prophezeiungen einer Zukunft, die zur Entstehungszeit des Epos schon Vergangenheit ist, um sich aus dem Stadium einer nationalen Dekadenz zu befreien; der Akt der Überschreitung theozentrisch geordneter Welt (Vasco da Gamas Entdeckungsfahrt); die Vergöttlichung des Menschen durch Liebe (Liebesinsel). Die *Lusíadas* sind dabei nicht unantastbares Denkmal und Steinbruch spätimperialistischer Ideologie, sondern werden als Fundus wiederzuerzählender Mythen und als beispielhafte Kombination von Vielstimmigem und Widersprüchlichem innerhalb eines dialogi-

60 Das Warten auf die Wiederkunft des 1578 in Alcácer-Quibir verschollenen D. Sebastião hat Texte hervorgebracht, die man als Prophezeiungen des Vergangenen bezeichnen kann; v. a. P. António Vieiras umfangreiche Bibelauslegung zu seiner unvollendeten "Geschichte der Zukunft", in der er die Wiederkehr eines neuen D. Sebastião zu einem fünften Weltreich (*Quinto Império*) prophezeite. Nach dem Tod von D. João IV. 1656, den Vieira als den neuen Sebastião sah, wurde er als "falscher Prophet" der Ketzerei angeklagt.

61 *Memorial*, S. 302; in der dt. Übersetzung fehlt dieser Passus; "es ist dein König, der vorbeikommt, der königliche Papagei, der auf die Jagd geht."

62 Zitiert nach Ausg. Lello & Irmão: "königlicher Papagei, sag mir, wer kommt da? - Es ist der König Simão, der auf die Jagd geht." Schlußvariante: "Da ist jemand, da ist jemand, der auf die Jagd von Jäger Simão ging! ..." (Hervorhebung vom Verf.).

schen Rahmens wiederbelebt. Im intertextuellen Dialog mit diesen *Lusiadas* legt Saramago ein Projekt neuer "mythenschaffender Literatur" an, das über *Memorial* hinausgeht.<sup>63</sup> Mit dem Plädoyer für eine Rückbewegung vom Roman zum (epischen) Gesang, hin zur Restauration eines Zusammenklangs von Kosmovision, Sprache und Musik (Domenico Scarlatti!), hat sich Saramago ausdrücklich zu einer Poetik bekannt<sup>64</sup>, die wiederum dem Ansatz von Carpentiers "real maravilloso" nicht unähnlich ist. Wie Alejo Carpentier geht es José Saramago mit der "ironischen Mythisierung" um eine "Therapie und Befreiung von den Konflikten der Gegenwart".<sup>65</sup> Saramago schafft eine karnevalisierte, "entsteinerte" Mythisierung aus den in der Geschichte und in der Literatur Portugals festgeschriebenen Mythen.<sup>66</sup> Er setzt sich somit dialogisch mit der portugiesischen Identität gegenüber Europa auseinander, ebenso wie Carpentier mit der lateinamerikanischen Identität.<sup>67</sup> Man muß kein Prophet sein, um eine neue Konjunktur des historischen Romans im Zusammenhang mit der Europa-Bewegung vorauszusehen, wobei man auf die Konzepte eines jeweils möglichst genuinen regionalen Wunderbaren gespannt sein darf.

- 
- 63 J. Saramago hat vor *Memorial* das Stück *Que farei com este livro?* (1980) veröffentlicht, das sich mit den ungünstigen Publikationsumständen (Inquisition) befaßt, denen Camões mit seinen *Lusiadas* ausgesetzt war. Zugleich ist es implizit eine Forderung, die *Lusiadas* neu zu lesen oder neu zu schreiben. Im übrigen koinzidiert Saramagos Lese-weise der *Lusiadas* mit der neueren Forschung zu diesem "Epos".
- 64 J. Saramago (1988), "Del canto a la novela, de la novela al canto", in: *Letra Internacional*, Madrid, 11/12, S. 63 f.
- 65 V. Roloff (1985), S. 92.
- 66 Wie dies in *O Ano da Morte de Ricardo Reis* geschieht, habe ich in "Die entsteinerte Figur auf dem Schachbrett" (in: *traví* 12, März 1989) gezeigt. Dieser Roman bildet mit der Unterweltsreise in deutlichem Bezug zur Menippe (Lukians *Totenorakel*) gewissermaßen ein Gegenstück zur Luftreise in *Memorial*.
- 67 Zu Carpentier siehe v.a. W. Matzat, S. 349 (Anm. 25); Saramago setzt den "Dialog" der iberischen Halbinsel gegenüber dem "Rest-Europa" insbesondere in *A Jangada de Pedra* fort und kommentiert dies essayistisch in "Europa sim, Europa não", in: *JL* VII, 340, S. 32 (10./16. Jan. 1989).